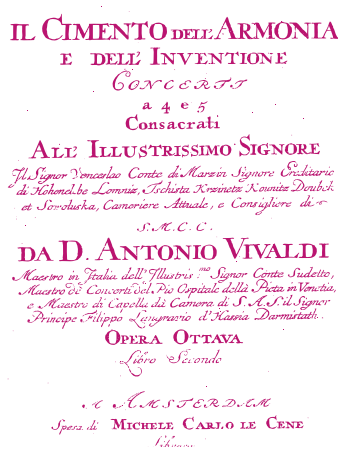
GLOSSA

SE4SONS

vivaldi piazzolla



IL CIMENTO DELL'ARMONIA
E DELL'INVENTIONE
CONCERTI
a 4 e 5
Consacrati
ALL'ILLUSTRISSIMO SIGNORE
Il Signor Venceslao Conte di Marzin Signore Ereditario
di Hohenelbe Lomnic, Tschirta Krzinetta Kounitz Doubick
et Sowolusha, Cameriere Attuale, e Consigliere di
S.M.C.C.
DA D. ANTONIO VIVALDI
Maestro in Italia dell'Illustris.mo Signor Conte Sudetto,
Maestro de' Concerti del Pio Ospitale della Pietà in Venetia,
e Maestro di Capella di Camera di S.A.S. il Signor
Principe Filippo Lantgravio d'Hassia Darmstath.
OPERA OTTAVA
Libro Secondo
A AMSTERDAM
Spesa di MICHELE CARLO LE CENE
Title page of Vivaldi's
Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione Opus 8,
which includes *The Four Seasons*

SE4SONS

vivaldi piazzolla

Antonio Vivaldi
(1678–1741)

Le Quattro Stagioni
Opus 8 Nos. 1–4

La Primavera Concerto in E major [RV 269]

01	Allegro	3:26
02	Largo e pianissimo sempre	2:42
03	Allegro con Sordine. Danza pastorale	4:03

L'Estate Concerto in G minor [RV 315]

04	Allegro ma non molto	5:32
05	Adagio e piano – Presto e forte	2:10
06	Presto	2:50

L'Autunno Concerto in F major [RV 293]

07	Allegro	4:41
08	Adagio molto	2.31
09	Allegro	3:03

L'Inverno Concerto in F minor [RV 297]

10	Allegro non molto	3:13
11	Largo	1:46
12	Allegro	3:10

Musica Alchemica

Guadalupe del Moral, Valerio Losito *violin*
Natan Paruzel *viola* Balász Máté *cello*
Andrew Ackerman *violone*
Jadran Duncumb *lute*
Matteo Messori *harpsichord*

Lina Tur Bonet
baroque violin & direction

Astor Piazzolla
(1921–1992)

Cuatro Estaciones Porteñas
The Four Seasons of Buenos Aires

13	***Verano Porteño*** (Summer)	6:10
14	***Otoño Porteño*** (Autumn)	9:13
15	***Primavera Porteña*** (Spring)	5:13
16	***Invierno Porteño*** (Winter)	7:04

Cuarteto Alchemico

Lina Tur Bonet *violin*
Claudio Constantini *bandoneon*
Horacio Fumero *double bass*
Juan Esteban Cuacci *piano*

Lina Tur Bonet plays
Dom Nicolo Amati, Bologna ca. 1740 (Vivaldi)
Carlo Tononi, Venezia 1724 with steel strings (Piazzolla)
Bow: *Jules Fetique 1915*

Vitae Mysterium

Since their publication in Amsterdam in 1725, *The Four Seasons* have become transformed into the symbolic representation of Antonio Vivaldi: Louis XV once demanded to hear them on the spur of the moment, and from the beginning of the nineteenth century they were copied, quoted from, disguised, musicians drew inspiration from them, and violinists measured themselves by them. Today, they represent the most recorded piece of music ever.

Yet, they hardly reflect the Venetian musician's typical compositional practices at all. Composed far from Venice and far from the famed orchestra made up of abandoned orphan girls at the Ospedale della Pietà (with which Vivaldi worked throughout his career), they include settings and ideas unlike anything else. If, once their scale has been taken into consideration, they cannot be regarded as representing an "anecdotal phenomenon" (besides, Vivaldi used them to introduce his *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione*), it should be recognized that the *Four Seasons* unveil an original and somewhat surprising facet of the musical identity of the Red Priest.

Of course, these are not the only masterpieces to arise from uncommon circumstances. In music, one can think of works such as *Boléro*, *Le Carnaval des Animaux* or the *Goldberg Variations*. The atypical unsettles as much as it stimulates. Nevertheless, Vivaldi's case is sufficiently idiosyncratic given that he adjusted his manner of working completely so as to be able to compose these four concertos, and that he never returned to this winning formula thereafter. And yet, unlike Ravel (who would have voluntarily dispatched his ballet beyond the Styx), Vivaldi seems to have been very proud of this "symbol", since he never stopped quoting fragments from these concertos in his later compositions.

What then do the *Four Seasons* amount to for Vivaldi? What do these works teach us about this matchless violin virtuoso who shook up the musical aesthetic at the beginning of the eighteenth century – from church to opera house, from palace to canals, gardens and inns – providing the performer with a new identity, energizing all sound objects, even to treating singers' throats like "a violin neck"?

Vivaldi in Mantua

In 1718 Vivaldi moved to Mantua. Behind him he left the exuberance of Venice, where he was a leading light in musical life, between the Ospedale della Pietà and the scandalous Teatro Sant'Angelo; "the nation's passion for his art is unbelievable". The "celebre virtuoso di violino" was even to figure on the touristic route of the Serenissima! His concertos were selling throughout Europe, foreign virtuosos came to study with him. So, what, then, was he looking for in Mantua?

This provincial court had previously been noteworthy for its musical activity (from, among others, Monteverdi). Its Governor, Prinz Philipp von Hesse-Darmstadt, musician and music lover himself, was seeking ways to encourage his orchestra's activities, therefore he offered Vivaldi the post of *maestro di cappella di camera* and gave him free rein in this role. Vivaldi surrounded himself with young musicians: Strada and Susti as first violins, Guindani and Cortesi as seconds, Capra and Falavigna as associates (*soprannumerari*), Pellosi on viola, Pattoni cello, Boschi double bass, Calvia on keyboards. At his disposal he additionally had two oboes, four trumpets, and nine male singers as well. This small, bespoke, orchestra (it is known that even in the Sant'Angelo, Vivaldi had a predilection for a reduced ensemble of trusted players) allowed him to show his music to its best advantage at the heart of a court connected to the Habsburgs; since here is most probably Vivaldi's purpose of making his move to Mantua: to conquer the Holy Roman Empire.

This was the setting within which the *Four Seasons* were going to appear. Vivaldi's working conditions in this city in the countryside exerted an influence on his composing: there he wrote numerous cantatas for the evening entertainments in the castle, and chamber concertos, bringing together different soloists, notably those for wind instruments. Furthermore, following his habit of reflecting his immediate environment in his music, he introduced many rustic and folkloric elements into these Mantuan works.

Count Wenzel von Morzin

In 1718, the Prague-based Count Wenzel von Morzin made a visit to Italy. It was to this Count that Vivaldi dedicated his *Cimento* in 1725, and to whom he apologized for publishing his *Four Seasons*, "old" compositions which Morzin knew "for quite some time", but which thanks to the poems added alongside, "describing all that they contained", should come over "as new".

Morzin had thus already heard the *Four Seasons,* most likely in Mantua in 1718. One might go further on this. If it might appear to be clumsy or maladroit on Vivaldi's part to dedicate officially to Morzin some (already) famous pieces without them having been dedicated to him at an earlier stage, one must also be aware that on the cornice of the Palais Morzin in Prague (built in 1713-14), were to be found four statues representing the seasons. This strongly suggests that Morzin himself (or someone seeking to oblige him and being aware of the existence of these statues), may have commissioned their musical

counterpart from Vivaldi; a similar case is to be found with the concerto, *La Pastorella*, based on a Bohemian folk tune.

The Four Seasons

This plan provided Vivaldi with an opportunity to take a big step forward in the promotion of his music. Perhaps he was also advised to aim at a programmatic design? By exploiting his capacity to create sound colours and to illustrate tableaux? Whatever the case may be, he certainly had a field day, launching himself into a composition with an architecture as complex as it was original: encapsulating ideas, sensations, images, and characters whilst maintaining a dramatic line that emphasized his violin and the agility of his orchestra.

According to the overall scheme, it can be seen that the four concertos have been composed all at the same time: they are bound to each other by themes, by situations and by simple motifs. Furthermore, Vivaldi separates *Winter* from the other seasons: death appears suddenly at the end of *Autumn*, and *Winter* is the only season not to involve repose. Individually nuanced themes of rest are to be found in in the three other seasons: the drowsiness of *Summer* vanishes, *Autumn*'s spirited flight is reversed, the festive frolics of *Spring* are halted and the sound of one intrusive dog becomes a comforting whimper.

Moreover, *Winter* additionally stands out – and is even placed in opposition to the rest of the seasons – by the question of key connection: from *Spring* to *Winter* the third of the chord of each season slips a semitone in the following season. Thus, the G sharp of E major becomes G in *Summer*, the B flat of G minor becomes A in *Autumn*, the A of F major becomes A flat in *Winter* (to emphasize this device, we have decided to decorate the end of each season finishing on the third with a tonal flourish). In contrast, in order to make the transition from *Winter* to *Spring*, the A flat of F minor, is "brightened" enharmonically into G sharp, it being the tonic and the fifth which nudge up, providing the exact counterpart of the preceding tonal device. *The Four Seasons* resemble, in this way, an Escherian staircase, one which ends up returning to its starting point without realizing it. Perhaps for this reason, since it neatly completes the cycle, Vivaldi brings *Winter* to an end with "gioia" (joy). This fully-applied sequence is all the more extraordinary because F major perfectly suits the autumnal hunt, in Vivaldi E major portrays sweetness, rest, love, daybreak (often with mutes as well), and F minor (used only three times by Vivaldi in his known instrumental music) is the dismal and funereal key *par excellence*.

With his Mantuan music, Vivaldi struck it rich: Morzin and Prinz Philipp remained his patrons until their deaths, and surely assisted him in reaching out to the powerful Viennese Harrach and Habsburg families, even to Charles VI himself: "The Emperor held Vivaldi in long discourse about music. One is told that he conversed with him alone more in two weeks than with his ministers in two years."

The Poems

To be found in the 1725 edition of *The Four Seasons* were poems describing all the tableaux, with dogs barking, flares in the sky, shivering, tears, the bucking of a wild animal, intoxication, an electrical storm and a substantial presence of beasts being pursued, which highlight the depictive aspect of Vivaldi's music and his disinterest in the academic ideal (moreover, his "Birds" and "other such Tricks" scandalized certain writers of treatises of the time). These poems were perhaps written in Rome at the beginning of the 1720s (an attempt to appeal to the Accademia?), since they appear already in the manuscript score from the collection of Cardinal Ottoboni, currently held in Manchester; unless *The Four Seasons* were offered to the Cardinal on his return from Venice in 1726.

What is certain is that the original version did not appear with any poems. Thus, Vivaldi did not consider it to be important for the details of his conceptual scheme to be revealed during performances of the pieces. If he added them, if he revealed his "preparation method", it was probably in order to encourage the violinists all over Europe to bark like dogs, buzz like gnats, crack open like ice, to raise a storm, as much through instrumental declamation as through the sound and its distribution.

Many others of Vivaldi's compositions similarly conceal aspects, ideas, modes of playing, sensations or instances, the mysteries of which Vivaldi did not reveal, but whose presence we sometimes may figure out. Perhaps additionally, one might say, that if Vivaldi did not reuse the architectural model he employed for *The Four Seasons* – even in his descriptive music – it was because he did not apply any special value to this intellectual approach. For him, music principally represented an element of mystery which needs to be awakened, and the understanding of which is elusive. What is important is, above all else, to locate the elements of inspiration. Reflection is one of them. Among others.

Olivier Fourés

ASTOR PIAZZOLLA

Four Seasons of Buenos Aires

Legends exist. Everywhere. Legends, which seem like invented histories, put together with dramatic overtones, also conceal a true story, and likewise (and rightly so), a legend is passed

on orally, from one generation to another. In this world, many things have been created in this way. And amongst those things is Tango.

Tango is not folk music and for that reason it does not consist of a collection of traditional dances. Dancing to it can be done, of course, but it does not come with a laid down choreography. Nor for that matter is Tango a musical form, having no defined structure like Rondo, Sonata, Hymn or Song. Tango is not fusion. Tango evolves. Tango is urban music which develops like the city does.

If the truth be told, it is not just music. It would be more appropriate to say that Tango is a "Culture" which embraces forms of expression such as dance, music, literature, etc. Nailing down a definition of Tango is not easy. That's why, at times, it is much closer to legend, as the great Borges said: "Tango creates an unreal, muddy past that in some way is true: an impossible memory of having died".

Astor Piazzolla plays a central role in this legend. He was a "músico de Tango" (as he liked to put it himself), both performer and composer. Born in Mar del Plata, raised in New York, he had an out of the ordinary first meeting with Carlos Gardel, working on a film set as a bandoneon and newspaper boy. Self-taught on that instrument, he became a compositional student of both Alberto Ginastera and Nadia Boulanger, and an orchestral musician with the great Aníbal Troilo. 1955 saw Piazzolla unleash within the genre his "Nuevo Tango" revolution, this coinciding with the departure from the most popular venues in Argentina of traditional Tango, to make way for the new musics of the so-called "Industria Cultural".

With his music Piazzolla went forth to do battle with the purists of the genre who insulted it from the outset, claiming that "what" he was doing was not Tango. Perhaps because true innovations don't tend, generally, to be well received. Yet Piazzolla created a music which was tremendously expressive, full of energy, with echoes of many types of "classical" music, and at the same time he championed a strong identification with Tango, raising this legend to another level, and becoming part of it himself. Piazzolla was responsible for producing a vast quantity of compositions, and left documentary evidence – in written form as well as through his recordings – which has been enthusiastically received by later generations who, after his death in 1992, have been maintain his legacy. But it's not just the musicians of Tango. It has also those performers from all over the world who have been playing Piazzolla's music – and that includes classical musicians.

And whilst I have previously flatly refused to play works of Piazzolla with musicians who are not really part of the genre, I knew from the outset that I was going to be up against a whole new and different challenge here, and that Lina was not going to want to substitute, imitate, or whatever... she was up for playing, for taking risks. Nor is it a common experience to encounter someone – above all of her level – who encourages risk-taking. But she not only wanted to do all that, she not only took it on, but she spurred us on to create our own version without wreaking havoc on the tale, the legend.

Perhaps you will experience the same level of amazement as those who heard these works being performed for the first time by the composer himself. Maybe the second half of "Verano Porteño" will hint at how much struggle Piazzolla had in advancing his music and how he had some financial difficulties in getting his music circulated.

In the lyrical line of the bandoneón and violin solos of "Otoño Porteño" I am assuming that you are going to be able to sense the humidity of Buenos Aires as though all around you, that coldness which starts to seep through everything as it comes off the Río (de la Plata) and which enters via the Avenida Juan B Justo, that road which once was the stream called the Arroyo Maldonado. And writing that word "arroyo" prompts me to remember that it is the Spanish translation of the word "Bach"; and just at that this moment you can make out the fugue which appears at the beginning of "Primavera Porteña". From this point you are aware that there are four hundred years of history in all of this, there is travelling, going back and forth. But what may surprise you, and I'm once again certain about this, is the form of recounting it which these musicians have, "what's going on?", "have they gone off their heads?"

No, hold on, the "winter" is still to come. With the unison from the violin and the bandoneón, with the lento in the "Invierno Porteño" introduction, perhaps you can clearly make out Aníbal Troilo entering Caño 14. Catch Arolas, pick out Gardel boarding that plane. Observe the Calle Corrientes teeming with people going in and out of theatres and cinemas, a square full of people out protesting, mothers heading out for coffee, behold thousands of football stadiums, with oval balls made out of rags, leather or paper. See Osvaldo Acedo setting up the microphones to record "Adios Nonino". See Ginastera. See Roberto Goyeneche, Horacio Salgán, Osvaldo Pugliese... see everybody, see one's own Aleph, a unique Aleph which emerged from this Alquimia in order to put on record permanently these "Cuatro Estaciones Porteñas".

Juan Esteban Caucci

Vitae Mysterium

Les *Quatre Saisons* sont, depuis leur publication à Amsterdam en 1725, l'emblème de Vivaldi : Louis XV veut les entendre de façon impulsive, et, jusqu'au début du XIX^e^ siècle, on les copie, les cite, les travestit, s'en inspire, les violonistes s'y mesurent. Aujourd'hui, elles sont l'oeuvre musicale la plus enregistrée de l'Histoire.

Pourtant, elles ne reflètent guère les habitudes du musicien vénitien... Composées loin de Venise et du célèbre orchestre d'orphelines de l'Ospedale della Pietà (avec lequel Vivaldi travailla toute sa vie), elles proposent des cadres et concepts tout à fait uniques. Si, au regard de leur envergure, on ne peut certes les considérer comme un phénomène anecdotique (Vivaldi les utilisera d'ailleurs pour introduire son *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*), il faut reconnaître que les *Saisons* découvrent une facette originale et quelque peu surprenante de l'identité musicale du prete rosso.

Bien sûr, il ne s'agit pas des seuls chefs-d'oeuvre issus de contextes exceptionnels. On pense, en musique, à quelques *Boléro*, *Requiem*, *Carnaval des Animaux* ou *Goldberg*. L'inhabituel déstabilise autant qu'il inspire. Toutefois le cas de Vivaldi est assez particulier puisque il adapte totalement sa façon de travailler pour composer ces quatre concertos, et ne reprendra jamais ensuite cette formule à succès. Et pourtant, contrairement à Ravel (qui aurait volontiers expédié son ballet derrière le Styx), Vivaldi semble avoir été bien fier de cet emblème puisqu'il ne cessera d'en citer des bribes dans ses compositions postérieures.

Que représentent donc les *Saisons* pour Vivaldi ! Que nous apprennent-elles sur cet « inimitable » virtuose du violon, qui bouleversa l'esthétique musicale au début du XVIII^e^ siècle, de l'église au théâtre, du palais aux canaux, jardins et tavernes, donnant une nouvelle identité à l'interprète, stimulant tout objet sonore, quitte à traiter les gosiers comme « un manche de violon » !

Vivaldi à Mantoue

En 1718, Vivaldi s'installe à Mantoue. Il laisse derrière lui la bouillonnante Venise, où, entre l'Ospedale della Pietà et le sulfureux Teatro Sant'Angelo, il est une figure de proue du monde musical. Le « sempre celebre virtuoso » figure même sur le guide touristique de la Sérénissime. Ses concertos se vendent dans toute l'Europe, les virtuoses étrangers viennent étudier avec lui. Que va-t-il donc chercher à Mantoue !

Cette cour de province avait déjà connu une activité musicale remarquable (on pense, entre

autres, à Monteverdi). Son gouverneur, le Prince Philipp von Hesse-Darmstadt, musicien et mélomane, cherche à stimuler au mieux l'activité de son orchestre, aussi il propose le poste de *Maestro di Cappella di Camera* à Vivaldi, lui donnant carte blanche. Vivaldi s'entoure de jeunes musiciens : Strada et Susti en premiers violons, Guindani et Cortesi en seconds, Capra et Falavigna en surnuméraires, Pellosi à l'alto, Pattoni, violoncelle, Boschi, contrebasse, Calvi, claviers. Il a aussi à disposition 2 hautbois, 4 trompettes, ainsi que neuf chanteurs masculins. Ce petit orchestre, fait sur mesure (on sait que même au Sant'Angelo Vivaldi préférait un effectif réduit de gens de confiance), lui permet de présenter de la meilleure manière sa musique au sein d'une cour liée aux Habsbourg ; car ici est certainement le but du déplacement de Vivaldi à Mantoue : conquérir l'Empire.

C'est dans ce cadre que les *Saisons* vont apparaître. Vivaldi est influencé par ses conditions de travail dans cette ville rurale, où il compose de nombreuses cantates pour les soirées au château, ou des concertos de chambre unissant différents instruments solistes, notamment des vents. Par ailleurs, suivant son habitude de s'adapter au contexte direct, il introduit de nombreux éléments rustiques ou folkloriques dans sa musique.

Marquis de Morzin

En 1718, le Marquis de Morzin, basé à Prague, visite l'Italie. C'est à ce Marquis que Vivaldi dédiera son *Cimento* en 1725, s'excusant d'y publier les *Saisons*, compositions « anciennes », que Morzin connaît « depuis bien longtemps », mais qui, grâce aux poèmes ajoutés, « décrivant tout ce qu'elles contiennent », devraient paraître « comme neuves ».

Morzin avait donc déjà entendu les *Saisons*, certainement à Mantoue en 1718. On peut aller plus loin. S'il semblerait malhabile de la part de Vivaldi de dédier officiellement à Morzin des pièces célèbres sans qu'elles lui aient déjà été dédiées auparavant, il faut aussi savoir que sur la corniche du Palais Morzin à Prague (construit en 1713-14), se trouvent quatre statues représentant les saisons. Cela laisse fortement penser que Morzin lui-même (ou quelqu'un cherchant à l'obliger et étant au courant de l'existence de ces statues), ait commandé à Vivaldi leur pendant musical ; on retrouve d'ailleurs un cas similaire dans le concerto *La Pastorella*, basé sur un air bohémien.

Les Quatre Saisons

Vivaldi voit dans ce projet l'opportunité de marquer un grand coup. Peut-être fut-il également conseillé pour se diriger vers un plan programmatique ! mettant en valeur sa capacité à créer des couleurs sonores et à illustrer des tableaux ! Quoi qu'il en soit, il s'en donne à coeur joie, et se lance dans une composition à l'architecture aussi complexe qu'originale : illustrer des idées, des sensations, des images et des personnages, tout en maintenant une ligne dramatique mettant en valeur son violon et l'agilité de son orchestre.

D'après le plan général, on voit que les quatre concertos ont été composés simultanément : ils sont unis entre eux par des thèmes, par des situations ou de simples motifs. Par ailleurs, Vivaldi isole l'*Hiver* : la mort surgit à la fin de l'Automne, c'est la seule saison qui ne met pas en scène le sommeil, on y trouve des thèmes des trois autres saisons, nuancés dans leurs caractères : la lourdeur de l'Été s'évanouit, l'envol de l'âme de l'Automne est inversé, les pédales festives du printemps se figent et son chien intrusif devient un ronronnement confortant.

De plus, l'*Hiver* est également distingué, et même opposé au reste, par le rapport tonal : du *Printemps* à l'*Hiver* la tierce de l'accord de chaque saison s'affaisse d'un demi ton dans la saison suivante. Ainsi, le sol dièse de mi majeur devient sol dans l'*Été*, le si bémol de sol mineur devient la dans l'*Automne*, le la de fa majeur devient la bémol dans l'*Hiver* (pour mettre en valeur ce jeu, nous avons décidé de faire un ornement de tonique à la fin de chaque saison terminant sur la tierce). En revanche, pour passer de l'*Hiver* au *Printemps*, le la bémol de fa mineur s'illumine, par enharmonie, en sol dièse, ce sont les fondamentale et quinte qui descendent, donnant le contrepoint exact du jeu tonal précédant. Les *Saisons* présente ainsi un « escalier d'Escher », qui revient, sans qu'on s'en aperçoive, à son point de départ. Peut-être pour ceci, car il boucle finement le cycle, Vivaldi termine l'*Hiver* dans la « joie ». Ce mouvement immuable est d'autant plus extraordinaire que fa majeur convient parfaitement à la chasse automnale, mi majeur illustre chez Vivaldi la douceur, le repos, l'amour, l'aube (souvent avec des sourdines d'ailleurs), et fa mineur (utilisé seulement 3 fois par Vivaldi dans sa musique instrumentale connue) est la tonalité « funebre » par excellence.

Vivaldi gagne gros avec sa musique mantouane : Morzin et le Prince Philipp resteront ses protecteurs jusqu'à leur mort, et l'aideront certainement à accéder aux puissantes familles des Harrach et des Habsburg à Vienne, jusqu'à Charles VI : « L'Empereur a entretenu longtemps Vivaldi sur la musique, on dit qu'il lui a parlé plus a lui seul en quinze jours qu'il ne parle à ses ministres en deux ans. »

Les poèmes

Quand Vivaldi publie les Saisons en 1725, on y retrouve des poèmes qui décrivent tous les

tableaux avec les aboiements de chien, pétards, feu, frissons, larmes, ruades, ivresse, météores et grande quantité de faune volante, qui mettent en évidence l'aspect illustrateur de la musique de Vivaldi, son détachement de l'idéal académique (d'ailleurs, ses « Birds » et « other such Tricks » scandaliseront certains auteurs de traités). Ces poèmes ont peut-être été écrits à Rome au début des années 1720 (tentative de séduire l'Académie ?), puisqu'ils figurent déjà dans la partition manuscrite de la collection du Cardinale Ottoboni, actuellement préservée à Manchester ; à moins que les Saisons n'aient été offertes au Cardinal lors de son retour à Venise en 1726.

Ce qui est sûr, c'est que la version originale n'avait pas de poèmes. Vivaldi ne jugeait donc pas important de révéler les détails de son cheminement conceptuel lors de l'interprétation des pièces. S'il les a rajoutés, s'il a révélé sa cuisine, c'est probablement pour inciter les archets de toute l'Europe à aboyer, zézayer comme des mouches, pétarader, à monter un théâtre, tant dans la déclamation, que dans le son et la spatialisation.

De nombreuses autres compositions de Vivaldi cachent ainsi certainement des visages, des idées, des jeux, des sensations, des moments, dont il garde le secret, mais dont nous devinons parfois la présence. Peut-être d'ailleurs que si Vivaldi n'a guère repris le modèle architectural des Saisons, même dans sa musique descriptive, c'est car il ne donnait pas de valeur particulière à cette démarche intellectuelle. La musique reste avant tout pour lui un élément mystérieux qu'il faut éveiller et qui échappe à la compréhension. L'important est avant tout de trouver des éléments d'inspiration. La réflexion en est une. Parmi d'autres.

Olivier Fourés

ASTOR PIAZZOLLA

Quatre Saisons de Buenos Aires

Les légendes existent, partout. Les légendes, qui semblent être des histoires inventées, aux teintes fantastiques, contiennent aussi un récit réel ; et en retour – comme cela ne pouvait être autrement –, une légende, se transmet oralement de génération en génération. C'est ainsi que beaucoup de choses se sont construites dans ce monde. Et parmi ces « choses », s'est construit le Tango.

Le Tango n'est pas une musique folklorique, ce n'est donc pas un ensemble de danses traditionnelles. Le Tango se danse, bien sûr, mais sans une chorégraphie établie. N'ayant pas de structure définie – de rondo, sonate, hymne ou chanson –, le Tango n'est pas non plus une forme musicale. Le Tango n'admet pas de fusion. Le Tango évolue. Le Tango est une musique urbaine qui se transforme comme la ville.

Mais à vrai dire, ce n'est pas seulement une musique. Il serait plus approprié de dire que le Tango est une « Culture » qui contient des expressions telles que la danse, la musique, la littérature, etc. Le Tango est difficile à définir. C'est pourquoi, par moments, il est plus proche de la légende, comme le disait le grand Borges : « Le tango crée un passé trouble, irréel, qui en quelque sorte est véridique, le souvenir impossible d'être mort ».

Astor Piazzolla est au cœur de cette légende. C'était un musicien de Tango (comme il aimait se définir). Né à Mar del Plata, élevé à New York, il eut une relation curieuse et magique avec Carlos Gardel : filmographique et musicale. Autodidacte du bandonéon, il étudia la composition avec Alberto Ginastera et Nadia Boulanger et intégra l'orchestre du grand Aníbal Troilo. En 1955, il commença avec son « Nuevo Tango » une révolution au sein du genre, coïncidant avec l'éloignement du tango traditionnel des scènes argentines les plus populaires qui fit place aux nouvelles musiques de la dite « Industrie Culturelle ».

Piazzolla s'est battu pour sa musique contre les puristes du genre qui le dénigrèrent dès le début, en disant que « ce » qu'il faisait n'était pas du Tango. Peut-être parce que les vraies nouveautés sont généralement assez mal accueillies. Mais Piazzolla a construit une musique extrêmement expressive, énergique, se référant à nombreuses musiques « classiques » qui garantissaient, en retour, une forte identification avec le Tango, conduisant cette légende à un autre niveau, en en faisant partie.

Piazzolla composa un très grand nombre d'œuvres et laissa un témoignage écrit et sonore (ses enregistrements) ; contagionnées par son art, les générations suivantes perpétuèrent son héritage après sa mort en 1992. Mais il ne s'agit pas seulement de musiciens de Tango. La musique de Piazzolla s'est jouée et se joue dans le monde entier. Par des musiciens classiques également.

J'ai toujours refusé, d'une façon catégorique, de jouer des versions d'œuvres d'Astor Piazzolla avec des musiciens extérieurs à cette culture. Mais en connaissant Lina, j'ai su, dès le premier instant, que j'étais confronté à un défi différent ; Lina, en effet, ne voulait pas remplacer, imiter... elle voulait jouer, risquer. Et il n'est pas très courant de trouver quelqu'un, surtout à son niveau, qui soit prêt à prendre des risques. Elle l'a non seulement voulu, non seulement assumé, mais encore nous a encouragés à réaliser une version personnelle sans altérer le conte, la légende.

Vous aurez peut-être la même surprise que ceux qui ont entendu ces œuvres pour la première fois, interprétées par le compositeur en

personne. Peut-être, aussi, la seconde partie de « Verano Porteño » vous suggèrera-t-elle les difficultés que connut Piazzolla à l'heure de faire connaître sa musique, ainsi que les ennuis financiers dus à la diffusion de ses œuvres.

Il me semble évident que les solos lyriques du bandonéon et du violon de « Otoño Porteño » nous transmettent cette humidité de Buenos Aires, ce froid venant du fleuve qui commence à nous imprégner et remonte l'Avenue Juan B. Justo, cette avenue qui était autrefois un ruisseau, le Ruisseau Maldonado. Et en écrivant « Ruisseau », je pense au mot « Bach », qui signifie ruisseau en allemand ; et à ce moment, vous découvrez cette fugue au début de « Primavera Porteña ». À ce moment aussi vous percevez les 400 années d'histoire qu'il y a dans cette musique, les voyages, les allées et venues. Mais ce qui vous semble étrange, c'est la façon dont ces musiciens vous en parlent, « Mais qu'est-ce qui leur prend ! Sont-ils devenus fous ! »

Non, attendez, il manque encore l'*hiver*. En écoutant cet unisson de violon et de bandonéon, ce Lento de l'introduction de cet « Invierno Porteño », vous pouvez sans doute voir très clairement Aníbal Troilo pousser la porte du Caño 14[1]. Vous voyez Arolas, vous voyez Gardel monter dans l'avion[2]. Vous voyez la rue Corrientes remplie de gens entrant et sortant des théâtres et des cinémas, vous voyez une place pleine de manifestants, vous voyez des mères qui en font le tour, vous voyez des milliers de stades de football, vous voyez des ballons de chiffon, de cuir, de papier. Vous voyez Osvaldo Acedo installer les micros pour enregistrer « Adiós Nonino ». Vous voyez Ginastera. Vous voyez Roberto Goyeneche, Horacio Salgán, Osvaldo Pugliese[3]. Vous voyez tout, vous voyez votre propre Aleph[4], un Aleph unique surgir de cette alchimie pour laisser une trace éternelle de ces « Cuatro Estaciones Porteñas », ces Quatre Saisons de Buenos Aires.

Juan Esteban Cuacci

1 Haut lieu du Tango à Buenos Aires.
2 L'avion où mourut Carlos Gardel.
3 Certains des plus grands artistes : Eduardo Arolas et Aníbal Troilo, bandonéonistes, compositeurs et chefs d'orchestre ; Roberto Goyeneche, chanteur ; Horacio Salgán et Osvaldo Pugliese, pianistes, compositeurs et chefs d'orchestre.
4 Référence à L'Aleph, l'une des nouvelles les plus célèbres de Jorge Luis Borges.

Lina Tur Bonet

Claudio Constantini

Juan Esteban Cuacci

Horacio Fumero

Vitae Mysterium

Die *Vier Jahreszeiten* sind seit ihrer Veröffentlichung 1725 in Amsterdam das Aushängeschild Vivaldis: Louis XV. wollte sie spontan unbedingt hören, und bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts wurden sie kopiert, zitiert, travestiert, inspiriert, und Geiger maßen sich an ihnen. Heute sind sie das am häufigsten eingespielte Musikwerk der Geschichte.

Gleichwohl entsprechen sie kaum den Gepflogenheiten des venezianischen Musikers. Weit weg von Venedig und dem berühmten Waisenmädchenorchester des Ospedale della Pietà komponiert (mit dem Vivaldi sein ganzes Leben lang zusammen arbeitete), sind sie völlig einzigartig in Rahmen und Konzeption. Angesichts ihres Umfangs kann man sie zwar nicht als Anekdote abtun (Vivaldi verwendete sie sogar als Einleitung zu seinem *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*), aber man muss anerkennen, dass die *Jahreszeiten* eine originelle und etwas überraschende Facette der musikalischen Identität des *Prete rosso* offenbaren.

Natürlich sind dies nicht die einzigen Meisterwerke, die aus außergewöhnlichen Kontexten hervorgegangen sind. Man denke in der Musik an manches wie *Bolero*, Requiem, *Karneval der Tiere* oder die *Goldberg-Variationen*. Das Ungewöhnliche verstört ebenso wie es inspiriert. Vivaldis Fall ist jedoch recht ungewöhnlich, da er seine Arbeitsweise für die Komposition dieser vier Konzerte völlig abwandelte und diese Erfolgsformel später nie wieder aufgriff. Im Gegensatz zu Ravel (der sein Ballett gerne auf den Mond geschossen hätte) scheint Vivaldi stolz auf dieses Wahrzeichen gewesen zu sein, da er in seinen späteren Kompositionen immer wieder Teile davon zitiert.

Was bedeuten die *Jahreszeiten* für Vivaldi? Was sagen sie uns über diesen „unvergleichlichen" Geigenvirtuosen, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts die musikalische Ästhetik von der Kirche bis zum Theater, vom Palast bis zu den Kanälen, Gärten und Tavernen umkrempelte, dem Interpreten eine neue Identität verlieh, jedes Klangobjekt stimulierte, selbst wenn er Kehlen wie ein „Geigengriffbrett" behandelte?

Vivaldi in Mantua

Im Jahr 1718 ließ sich Vivaldi in Mantua nieder. Die Galionsfigur der Musikwelt zwischen dem Ospedale della Pietà und dem schwefelhaltigen Teatro Sant'Angelo lässt das brodelnde Venedig hinter sich - der „sempre celebre virtuoso", der sogar im Reiseführer der Serenissima steht, dessen Konzerte in ganz Europa verkauft werden und den ausländische Virtuosen aufsuchen, um bei ihm zu studieren. Was also sucht er in Mantua?

An diesem provinziellen Hof hatte es bereits zuvor eine bemerkenswerte musikalische Aktivität gegeben (man denke u.a. an Monteverdi). Sein Gouverneur, Prinz Philipp von Hessen-Darmstadt, ein Musiker und Musikliebhaber, wollte sein Orchester bestmöglichst fördern. Daher bot er Vivaldi die Stelle des *Maestro di Cappella di Camera* an und ließ ihm freie Hand. Vivaldi umgibt sich mit jungen Musikern: Strada und Susti als erste Geigen, Guindani und Cortesi als zweite Geigen, Capra und Falavigna als Weitere, Pellosi als Bratsche, Pattoni - Cello, Boschi - Kontrabass, Calvi - Tasteninstrumente. Außerdem standen ihm zwei Oboen, vier Trompeten sowie neun männliche Sänger zur Verfügung. Dieses kleine, maßgeschneiderte Orchester (es ist bekannt, dass Vivaldi selbst in Sant'Angelo eine kleine Besetzung mit zuverlässigen Kräften bevorzugte) ermöglichte es ihm, seine Musik auf beste Weise an einem mit dem Hause Habsburg verbundenen Hof zu präsentieren.

In diesem Umfeld entstehen die *Jahreszeiten*. Vivaldi wurde von seinen Arbeitsbedingungen in der ländlichen Stadt beeinflusst, wo er zahlreiche Kantaten für die Abende im Schloss oder Kammerkonzerte mit verschiedenen Soloinstrumenten, insbesondere Bläsern, komponierte. Außerdem, seiner Gewohnheit folgend, sich seinem direkten Umfeld anzupassen, führte er viele ländliche oder folkloristische Elemente in seine Musik ein.

Marquis de Morzin

1718 besuchte der in Prag ansässige Marquis de Morzin Italien. Diesem Marchese widmete Vivaldi später, 1725, seine Sammlung *Cimento* und entschuldigte sich dafür, dass er darin die *Jahreszeiten* veröffentlichte, „alte" Kompositionen, die Morzin „seit sehr langem" kannte, die aber dank der hinzugefügten Gedichte - die „alles, was sie enthalten, beschreiben" - „wie neu" erscheinen sollten.

Morzin hatte die *Jahreszeiten* also bereits gehört, sicherlich in Mantua im Jahr 1718. Wir können noch einen Schritt weiter gehen. Auch wenn es unklug von Vivaldi wäre, Morzin berühmte Stücke offiziell zu widmen, ohne dass sie ihm bereits vorher gewidmet wurden, sollte man wissen, dass sich auf dem Gesims des Morzin-Palastes in Prag (erbaut 1713-14) vier Statuen mit Darstellungen der Jahreszeiten befinden. Dies deutet stark darauf hin, dass Morzin selbst (oder jemand, der den Komponisten dazu verpflichten wollte und von der Existenz der Statuen wusste) bei Vivaldi das musikalische Pendant dazu in Auftrag gege-

ben hat. Ein ähnlicher Fall findet sich übrigens auch im Konzert *La Pastorella*, das auf einer böhmischen Melodie basiert.

Die vier Jahreszeiten

Vivaldi sah in diesem Projekt die Möglichkeit, einen großen Wurf zu landen. Vielleicht wurde ihm auch geraten, sich auf einen programmatischen Plan zu verlegen, der seine Fähigkeit, Klangfarben zu erzeugen und Bilder zu illustrieren, heraushebt? Wie dem auch sei, er machte sich an eine Komposition mit einer ebenso komplexen wie originellen Architektur: Ideen, Empfindungen, Bilder und Charaktere zu illustrieren und dabei eine dramatische Linie beizubehalten, die seine Violine und die Agilität seines Orchesters zur Geltung bringt.

Aus dem Gesamtkonzept geht hervor, dass die vier Konzerte gleichzeitig komponiert wurden: Sie sind durch Themen, Szenen oder einfache Motive miteinander verbunden. Außerdem isoliert Vivaldi den *Winter*: Der Tod tritt bereits am Ende des *Herbstes* auf, der *Winter* ist die einzige Jahreszeit, die nicht den Schlaf in Szene setzt, man findet Themen aus den drei anderen Jahreszeiten, in ihren Charakteren nuanciert: Die Schwere des *Sommers* verfliegt, der Seelenflug des *Herbstes* wird umgekehrt, die festlichen Schritte des *Frühlings* frieren ein und sein aufdringlicher Hund wird zu einem tröstlichen Schnurren.

Darüber hinaus wird der *Winter* auch durch das dem Rest entgegengesetzte tonale Verhältnis unterschieden: Vom *Frühling* bis zum *Winter* sinkt die Terz des Akkords jeder Jahreszeit in der nächsten Jahreszeit um einen Halbton. So wird das Gis von E-Dur im *Sommer* zu G, das B von g-Moll zu A im *Herbst* und das A von F-Dur zu As im *Winter* (um dieses Spiel hervorzuheben, haben wir beschlossen, am Ende jeder Jahreszeit, die auf der Terz endet, eine verstärkende Verzierung anzubringen). Um hingegen vom *Winter* in den *Frühling* überzugehen, leuchtet das As in f-Moll in enharmonischer Verwechslung als Gis auf, es sind die Grundtöne und Quinten, die absteigen und so genau den Kontrapunkt zum vorherigen tonalen Spiel setzen. Die *Jahreszeiten* stellen somit eine „Escher-Treppe" dar, die unbemerkt zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt. Vielleicht beendet Vivaldi aus diesem Grund, weil es den Zyklus fein abrundet, den *Winter* in „Freude". Diese unveränderbare Satz ist umso außergewöhnlicher, als F-Dur perfekt zur Herbstjagd passt, E-Dur bei Vivaldi Sanftheit, Ruhe, Liebe, Morgenröte (übrigens oft mit Dämpfern) illustriert, und f-Moll (von Vivaldi in seiner uns bekannten Instrumentalmusik nur dreimal verwendet) die „funebre"-Tonart par excellence ist.

Vivaldi verdient mit seiner Mantua-Musik viel Geld: Morzin und Prinz Philipp blieben bis zu ihrem Tod seine Förderer und halfen ihm sicherlich, Zugang zu den mächtigen Familien Harrach und Habsburg in Wien zu erhalten, bis hin zu Kaiser Karl VI. Ein Zeitgenosse schrieb: „Der Kaiser hat sich lange mit Vivaldi über Musik unterhalten, man sagt, er habe mit ihm allein in zwei Wochen mehr gesprochen als mit seinen Ministern in zwei Jahren."

Die Gedichte

Als Vivaldi 1725 die *Jahreszeiten* veröffentlichte, fanden sich darin Gedichte, die alle Szenen mit ihren Hundebellen, Knallern, Feuer, Schauern, Tränen, Stürmen, Trunkenheit, Meteoren und der großen Menge an fliegender Fauna beschreiben und den illustrativen Aspekt von Vivaldis Musik und seine Loslösung vom akademischen Ideal betonen (übrigens empörten sich in einigen Abhandlungen Autoren über seine „Birds" und „other such tricks"). Diese Gedichte wurden möglicherweise in den frühen 1720er Jahren in Rom geschrieben (ein Versuch, die Akademie zu beeindrucken?), da sie bereits in der handschriftlichen Partitur aus der Sammlung des Kardinals Ottoboni enthalten sind, die heute in Manchester aufbewahrt wird; oder aber die *Jahreszeiten* wurden dem Kardinal bei seiner Rückkehr nach Venedig im Jahr 1726 geschenkt.

Sicher ist, dass die Originalversion keine Gedichte enthielt. Vivaldi hielt es also nicht für wichtig, bei der Aufführung der Stücke die Einzelheiten seines konzeptionellen Vorgehens zu enthüllen. Wenn er sie hinzufügte und damit seine Rezeptur offenbarte, dann wahrscheinlich, um die Geigenbögen in ganz Europa dazu zu bringen, zu bellen, wie Fliegen zu lispeln, zu knallen, ein Theater aufzuführen, sowohl in der Deklamation als auch im Klang und im geographischen Raum.

In vielen anderen Kompositionen Vivaldis verbergen sich Gesichter, Ideen, Spiele, Empfindungen und Momente, die er verdeckt hielt, deren Anwesenheit wir aber manchmal erahnen können. Vielleicht hat Vivaldi das architektonische Modell der *Jahreszeiten* auch in seiner anschaulichen Musik nur deshalb kaum aufgegriffen, weil er diesem intellektuellen Ansatz keinen besonderen Wert beimaß. Die Musik blieb für ihn in erster Linie ein geheimnisvolles Element, das es zu erwecken galt und das sich dem Verständnis entzog. Wichtig ist vor allem, Elemente der Inspiration zu finden. Die Betrachtung ist eine davon. Unter vielen anderen.

Olivier Fourés

ASTOR PIAZOLLA

Vier Jahreszeiten von Buenos Aires

Legenden gibt es überall. Legenden – scheinbar erfundene Erzählungen mit phantastischen Untertönen - enthalten auch eine reale Geschichte und werden mündlich von Generation zu Generation weitergetragen. Auf diese Weise sind viele Dinge in dieser Welt entstanden. Und unter diesen Dingen ist auch der Tango.

Der Tango ist keine Volksmusik, er ist auch kein traditioneller Tanz. Er wird getanzt, ja, aber er hat keine festgelegte Choreographie. Tango ist auch keine Musikform, denn er hat keine festgelegte Struktur wie Rondo, Sonate, Hymne oder Lied. Der Tango lässt sich nicht vermischen. Tango entwickelt sich weiter. Tango ist eine urbane Musik, die sich verändert wie die Stadt.

Aber ehrlich gesagt, ist er auch nicht nur eine Musik. Es wäre angemessener zu sagen, dass der Tango eine „Kultur" ist, die Ausdrucksformen wie Tanz, Musik, Literatur usw. enthält ... Es ist schwierig, den Tango zu definieren. Deshalb ist er manchmal eher eine Legende, wie der große Borges sagte: „Der Tango schafft eine trübe, unwirkliche Vergangenheit, die irgendwie wahr ist, die unmögliche Erinnerung, gestorben zu sein".

Astor Piazzolla ist ein zentraler Bestandteil dieser Legende. Er war Tangomusiker (wie er sich selbst gerne bezeichnete). Geboren in Mar del Plata, aufgewachsen in New York, hatte er eine kuriose und magische Begegnung mit Carlos Gardel, mit dem er drehte und spielte. Er war Autodidakt auf dem Bandoneon, Kompositionsschüler von Alberto Ginastera und Nadia Boulanger und Musiker im Orchester des großen Anibal Troilo. 1955 leitete er mit seinem „Nuevo Tango" eine Revolution innerhalb des Genres ein, die mit dem Rückzug des traditionellen Tangos von den populärsten argentinischen Bühnen zusammenfiel, um der neuen Musik der sog. „Industria Cultural" Platz zu machen.

Piazzolla kämpfte mit seiner Musik gegen die Puristen des Genres, die ihn von Anfang an verunglimpften und sagten, was er da mache, sei kein Tango. Vielleicht, weil echte Neuerungen im Allgemeinen nicht gut ankommen. Aber Piazzolla schuf eine ungeheuer ausdrucksstarke, energiegeladene Musik mit Anklängen an viele „klassische" Musiken und verteidigte gleichzeitig eine starke Identifikation mit dem Tango, indem er diese Legende auf eine andere Ebene hob und ein Teil von ihr wurde. Piazzolla komponierte eine enorme Anzahl von Werken und hinterließ ein schriftliches und (in seinen Aufnahmen) akustisches Zeugnis, das an spätere Generationen weitergegeben wurde, die nach seinem Tod im Jahr 1992 sein Erbe fortführten.

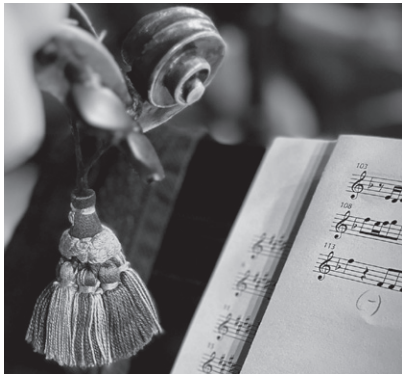
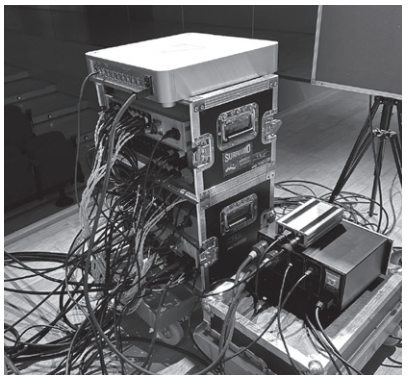
Aber nicht nur Tango-Musiker, auch andere Musiker aus der ganzen Welt haben Piazzollas Musik gespielt. Auch klassische Musiker.

Und obwohl ich mich strikt geweigert habe, Piazzollas Werke mit Musikern zu spielen, die nicht aus diesem Genre kommen, wusste ich vom ersten Moment an, dass ich vor einer neuen Herausforderung stand und dass Lina nicht etwas ersetzen oder nachahmen wollte: Sie wollte spielen, ein Risiko eingehen. Es kommt nicht oft vor, dass man so Jemanden findet – vor allem nicht auf diesem Niveau. Aber sie wollte es nicht nur, sie hat es nicht nur gewagt, sondern sie hat uns geradezu ermutigt, unsere eigene Version zu schaffen, ohne die Geschichte, die Legende zu verfälschen.

Vielleicht sind Sie genauso überrascht wie jene, die diese Werke vom Komponisten selbst gespielt zum ersten Mal gehört haben. Vielleicht lässt Sie die zweite Hälfte von „Verano Porteño" erahnen, dass Piazzolla es schwer hatte, seine Musik voran zu bringen, dass er mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, um sein Werk zu verbreiten.

Ich denke, dass man in den lyrischen Bandoneón- und Violinsoli von „Otoño Porteño" die Schwüle von Buenos Aires wahrnehmen kann, die Kälte, die vom Kanal her zu dringen beginnt und die durch die Avenida Juan B. Justo hereinbricht, jene Avenida, die einst der Bach Arroyo Maldonado war. Und wenn ich „Arroyo" schreibe, denke ich, dass es die Übersetzung des Wortes „Bach" ist; und an diesem Punkt entdeckt man diese Fuge am Anfang von „Primavera Porteña". Da merkt man auch, dass 400 Jahre Geschichte in all dem stecken, dass es Reisen, Kommen und Gehen gibt. Aber was einem auch auffällt, ist die Art und Weise, wie diese Musiker es erzählen: „Was ist los? Sind sie verrückt geworden?"

Nein, wartet, es kommt noch der *Winter*. Mit dem Unisono von Violine und Bandoneon, mit dem langsamen Intro von „Invierno Porteño", sieht man Anibal Trolio das Caño 14 betreten. Man sieht Arolas, man sieht Gardel das Flugzeug besteigen. Man sieht die Corrientes-Straße voller Menschen, die in Theater und Kinos ein- und ausgehen, man sieht einen Platz voller Menschen, die protestieren, man sieht Mütter, die spazieren gehen, man sieht Fußballstadien, man sieht Bälle aus Stoff, Leder und Papier. Man sieht, wie Osvaldo Acedo die Mikrofone für die Aufnahme von „Adios Nonino" aufstellt. Man sieht Ginastera. Man sieht Roberto Goyeneche, Horacio Salgán, Osvaldo Pugliese... man sieht alles, man sieht sein eigenes Aleph, ein einzigartiges Aleph, das aus dieser Alchemie hervorging, um eine ewige Aufzeichnung dieser *Cuatro Estaciones Porteñas* zu hinterlassen.

Juan Esteban Cuacci



Govern de les Illes Balears
Conselleria de Turisme, Cultura i Esports

institut d'estudis baleàrics

Recorded in Auditorio de Vila-seca (Spain), 27 – 29 November 2023
Supervision director: Olivier Fourés
Recording: BNorthstar Recording Services BV
Producer, engineer, editing & mastering: Bert van der Wolf-Oude Avenhuis
Executive producer: Lina Tur Bonet, Michael Sawall (note 1 music)

Booklet editor & layout: Joachim Berenbold
Design: Mónica Parra
Cover photo: Pablo F. Juárez
Dress (cover photo): De la Cierva & Nicolás
Recording photos: Bert van der Wolf
Translations: Mark Wiggins (English), Pierre Élie Mamou (français),
Joachim Berenbold (deutsch)

℗ + © 2024 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany
CD manufactured in the Netherlands

I want to dedicate this recording
to all my galactic companions in this adventure:

To the stars
Valerio Mercury of artistic Sensibility,
Guada Venus of holistic Beauty,
Olivier Earth of human Understanding,
Bálasz Mars of great Energy,
Matteo Jupiter of intelligent Genius,
Jadran Saturn of Greatest Creativity,
Natan Uranus of courageous Revolution,
Andy Neptune of wise Inspiration,
Bert Pluto of sound Magic;
and to the Gods Horacio Chronos of the perfect Timing,
Claudio Apollo of the cool Elegance
and the greatest new discovery for me
Juan Dionisos of the power Expression.

You made me feel on Mount Olympus.
What happened in this recording was alchemical,
exactly what I look for in life.
My profound thanks.

Thanks to all the sisters of Vallbona de les Monges
and to Jordi Domènech for their warm hospitality.
Thanks to Dolores Nicolás for the privilege of
wearing her wonderful dress for this cover.
Many thanks again to Pep Solórzano, head of the Conservatorio de Vila-Seca,
for his kindness and his deep understanding of the musicians' needs.
Special thanks to Juan Esteban Cuacci for his help and contribution
in the arrangements, cadenzas and text of the Piazzolla.

Lina Tur Bonet